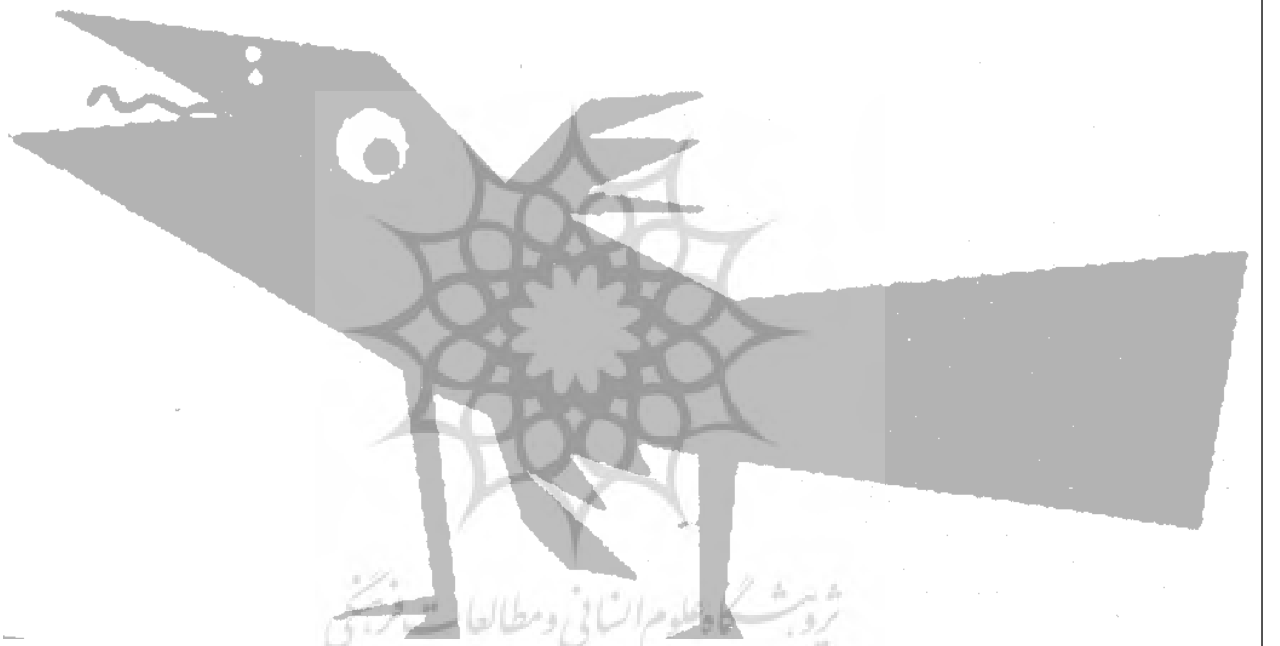
یکی بود یکی نبود... کلاغه به خونه‌اش نرسید

گزارش هجدهمین نشست نقدآثارادبی



در هجدهمین نشست منتقدان نقد ادبی کتاب ماه کودک و نوجوان، مهدی کاموس، منتقد و نویسنده کودک و نوجوان، در مورد «آغاز و پایان در داستان»، سخنرانی کرد.

در این نشست جمعی از نویسندگان، منتقدان و صاحب‌نظران ادبیات کودک و نوجوان حضور داشتند.

کاموس: ابتدا به صورت خلاصه، تعریفی از مفاهیم روایت، قصه و داستان ارایه داده، سپس وارد اصل بحث می‌شوم. روایت در تعریف کلاسیک آن، به معنای نقل حکایتی است که در گذشته اتفاق افتاده، ولی آن را در زمان حال تعریف می‌کنند تا این که «تئودوروف» و بعد از آن «بارت»، این تعریف را تکمیل می‌کنند و روایت می‌شود گذر از وضعیتی به وضعیت دیگر که شروع و پایانی داشته باشد. فرمالیست‌ها معتقد بودند که داستان یک طرح دارد و یک داستان یا قصه، طرح تعریفی دارد که همه می‌شناسیم؛ تسلسل حوادث براساس و با تأکید بر علیت آن‌ها.

اما «ژرارژنت» که به جای «طرح»، کلمهٔ «قصه» را به کار می‌برد، برای داستان سه رکن قایل می‌شود؛ قصه، داستان و روایت. در این جا روایت یک معنای خاص پیدا می‌کند. ببینید ما یک روایت به معنای جزء داریم. مثلاً می‌گوییم این داستان روایی است؛ یعنی در قسمت Telling جای می‌گیرد، نه در حوزه Showing. درواقع، در حوزه نمایش نیست، بلکه در حوزه گفتار است. اما یک نگاه کلی هم داریم و در واقع، روایت را از لحاظ ساختاری و به معنای کل می‌بینیم. این همان تعریفی است که «ژرار ژنت» می‌گوید:

«روایت همان چیزی است که در خودش خلاصه می‌شود.» این مسئله، به ظاهر گنگ است و نیاز به توضیح دارد. من به این نتیجه رسیدم که «داستان، همان قصه‌ای است که توسط راوی روایت می‌شود». در واقع، قصه‌ای وجود دارد که راوی، این قصه را که قبلاً به

آن طرح می‌گفتیم، با یک شکل و فریمی روایت می‌کند. که همان چارچوب روایت است. در آن جا که می‌گویند، چیزی است که در خودش خلاصه می‌شود، بحث اینجاست که خود چیز، روایت و کل کار هم روایت کردن است؛ یعنی روایتی است که روایت می‌شود. به همین دلیل است که ژرار ژنت می‌گوید: «چیزی است که در خودش خلاصه می‌شود.» اگر به این نکته دقت کنیم، متوجه می‌شویم که ما در داستان، دو شروع داریم. همان‌گونه که دو زمان داریم. زمان هم عنصری است که با تمام عناصر داستان، ارتباط تنگاتنگ و یا خط دهنده و جهت‌دهنده دارد.

مقدمه‌ای که من درباره تعریف قصه و داستان و روایت، به طور خلاصه مطرح کردم، به این دلیل بود که ما یک شروع داریم که شروع قصه داستان است و یک شروع دیگر هم داریم که شروع روایت داستان است و اگر بین این دو تفاوتی قائل نشویم، قطعاً در بررسی شروع گنگ می‌شویم. مثلاً: یکی بود یکی نبود. غیر از خدای مهربون هیچ کس نبود. یک بز زنگوله‌پایی بود... در واقع، «این یکی بود یکی نبود. غیر از خدا هیچ کس نبود.» آغاز روایت و داستان است، ولی «یک بز زنگوله‌پایی بود»، شروع قصه داستان. این مثال خیلی مقدماتی است. اگر بخواهیم شکل پیچیدهٔ آن را نگاه کنیم، «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»، اثر ایتالوکا لوینوست. در شروع این داستان می‌گویند: «تو داری اثر جدیدی از نویسندهٔ ایتالیایی، ایتالوکالوینو می‌خوانی.» و فصل اول، به این قضیه می‌پردازد و می‌گوید:

«تلویزیون را خاموش کن و بگو من می‌خواهم این کتاب را بخوانم و کتاب‌های ناخواندهٔ بسیاری است که اصلاً اهمیت ندارد و...» ولی فصل دوم می‌گوید: «داستان از این جا شروع می‌شود که دختری می‌رود کتاب بخرد و...» یعنی می‌بینیم که این اثر که با تمایلات و سمت و سوهای پست مدرنیستی نوشته شده است، خودش در ساختار می‌رود و تفکیک می‌کند و می‌گوید که شروع روایت من از فصل یک است، اما شروع قصه داستان من از فصل دوم. حال، افراد مختلف این مفهوم را به زبان‌های گوناگون بیان کرده‌اند. پس مهم‌ترین نکته‌ای که من می‌خواهم راجع به آن بحث کنم، این است که ما دو شروع داریم؛ یک شروع، قصه داستان و یک شروع، روایت داستان.

درباره نظریه‌هایی که در مورد آغاز و پایان وجود دارد، دو دیدگاه کلی حاکم است، یکی از آن‌ها این است که به کارکردهای شروع داستان می‌پردازد و شیوه‌های این کارکرد. یکی هم به این می‌پردازد که آغاز داستان کجاست و چگونه به قسمت‌های دیگر و تنه اصلی داستان متصل می‌شود و نیز چگونه به پایان می‌رسد و شگردهای آغاز داستان، به چه شکلی است؟ چون بحث ما آغاز و پایان داستان است، من نکته‌ای را می‌گویم. آغاز و پایان ارتباطی تنگاتنگ با هم دارند که در قسمت پایان، به این مسئله می‌پردازیم. ما آغاز و پایان را آغاز متن داستان می‌دانیم، نه آغاز کتاب. در واقع، آغاز و پایان، جزء لاینفک یک اثر هستند؛ به گونه‌ای که اگر ما «یکی بود یکی نبود» را برداریم، به داستان لطمه می‌خورد. اگر لطمه نخورد، جزء لاینفک داستان نیست. و اما نظریه‌های آغاز داستان: نظریه اول؛ داستان از کجا شروع می‌شود؟ چه‌گونه به قسمت‌های دیگر می‌رسد؟ و شگردهایش کدام است؟ یک اصل بدیهی وجود دارد که اصل اولریک است و می‌گوید: «در داستان، مقدمه‌ای است که اشاره به زمان و مکان و آدم‌ها دارد و می‌گوید برای هر داستان، شروعی وجود دارد و نمی‌توانیم از آن بگذریم.» رابرت فونک، نظریه‌ای دارد که خیلی‌ها به این نظریه معتقد هستند، به نام نظریه «متمرکز کنندگی» یا «متمرکزکننده».

او می‌گوید: شروع داستان، جایی است که راوی روی اصل قصه متمرکز می‌شود؛ یعنی عده‌ای را دور هم جمع و قصه‌ای را روایت می‌کند. و این تمرکز، شروع داستان است و به نظر می‌رسد که یک دوربین با زاویهٔ باز، توی دست یک راوی باشد و راوی از دور به این صحنه نزدیک می‌شود و به جایی که این اتفاق و اصل قصه شکل می‌گیرد. می‌گوید: وقتی این دوربین نزدیک می‌شود، ما ابتدا صداها را نمی‌شنویم، فقط نماهایی می‌بینیم و یک سری پیش‌زمینه‌هایی را به ذهن ما می‌دهد و اگر هم صداهایی بشنویم، به شکل زمزمه می‌شنویم. در حقیقت، تک مضراب‌هایی می‌شنویم و تا وقتی که دوربین نزدیک می‌شود و فوکوس (focus) می‌کند روی یک شخصیت یا متمرکز می‌شود روی یک حادثه، و در آن جا که داستان، اصل متمرکزکنندگی‌اش تمام می‌شود و به یک شخصیت می‌رسد و کار تمرکز تمام می‌شود. کار تمرکز، آغاز است و وقتی تمرکز روی یک شخصیت یا یک حادثه شروع می‌شود. به این ترتیب، ما وارد تنهٔ اصلی داستان شده‌ایم. داستانی را در نظر بگیرید که در شروع، نمایی را توصیف می‌کند و دوربین کم‌کم به این نما نزدیک می‌شود تا برسد به حادثه‌ای که در آن جا اتفاق می‌افتد. فرض کنید که یک مسابقه فوتبال است و یا یک مسابقه گاوبازی و ما از بالا، با یک زاویه دید سینمایی، به آن نزدیک می‌شویم. وقتی به آن نزدیک می‌شویم، وقتی دوربین روی بازیکنی متمرکز می‌شود که دارد گل می‌زند، دیگر وارد داستان شده‌ایم. مرحلهٔ قبلش که فضا می‌دهد و نمای کلی و اطلاعاتی به خواننده و لحن راوی و کسی را که به صحنه نگاه می‌کند، مشخص می‌سازد، به آن عملیات آغاز می‌گویند. و در آن جا که تمرکز می‌کند، می‌گویند وارد بدنهٔ داستان شده است. و بعد در خروج داستان، در مرحله پایان می‌گوید، همین تمرکز در تنه می‌رود به سمت یک جور بی‌نظمی و این بی‌نظمی در مرحله پایان و مرحله خروج، نظم پیدا می‌کند و به تعادل می‌رسد.

این نظم به معنای آن که همه‌چیز به انجام می‌رسد و به خوشی پایان می‌گیرد، نیست. در حقیقت، به نظم و تعادل می‌رسد و گسترشی که انجام شده، سامان می‌یابد و جمع می‌شود. رابرت فونک، نظریه‌ای می‌دهد و می‌گوید، شروع و پایان داستان، به منزله حرکت از بیرون به درون است و در واقع، وقتی خواننده شروع می‌کند به

خواندن، ابتدا نسبت به اثر، عامل خارجی محسوب می‌شود و داستان به کمک آغاز، این عنصر خارجی را درون خودش می‌آورد و درونی می‌کند. تا در پایان، خواننده به عنوان یک عنصر درونی شده خارج می‌شود؛ خواننده‌ای که همذات پنداری کرده و خواننده‌ای که با شخصیت‌ها کنار آمده و یا کنار نیامده است. رابرت فونک می‌گوید، متمرکز کردن توسط متمرکزکننده‌های روایی یا همان «فوکالیزر» انجام می‌شود. متمرکزکننده، فرد یا ابزاری است که خواننده را به دنبال حادثه راهنمایی می‌کند و این‌ها سه دسته هستند؛ یک دسته کسانی که کار ورود را انجام می‌دهند، یعنی فرد یا افرادی برای آغاز کُنش داستان، وارد صحنه می‌شوند که این ورود ممکن است ورود ناآگاهانه باشد، یعنی خواننده به یک باره، مخاطب را به سمت شخصیت‌هایی پرتاب می‌کند که این شخصیت‌ها نمی‌دانند چه اتفاق‌هایی برای‌شان افتاده است. آدمی که در یک قهوه‌خانه را باز می‌کند و همین که پایش را داخل قهوه‌خانه می‌گذارد، کسانی که در قهوه‌خانه نشسته‌اند، او را نشان می‌دهند و می‌گویند، این همان کسی است که قتل انجام داده و فلانی را کشته است.

در واقع، این شخصیت، به کمک روایت و ساختار روایی، ناآگاهانه وارد یک ماجرا می‌شود. در قسمت ورود بعضی از داستان‌ها (بیشتر داستان‌های قدیمی) اتفاق می‌افتد و می‌گویند، باید رستم را صدا کنیم و به او بگوییم وارد این قسمت شود؛ چون حمله کرده‌اند و فلان سرزمین را گرفته‌اند.

در واقع، می‌فرستند دنبال قهرمان، این مورد را در قصه‌های قدیم زیاد دیده‌ایم. بعضی از این ورودها با برخورد دو نفر به هم شروع می‌شود. یعنی دو نفر به هم می‌رسند و با هم گفت‌وگویی دارند و گپی می‌زنند و به دنبال گنج، به جزیره گنج می‌روند و به این نتیجه می‌رسند که هر دو یک هدف مشترک دارند و می‌خواهند به گنج برسند یا می‌خواهند رئیس جمهوری را ترور کنند.

در واقع، به این صورت وارد داستان می‌شوند. در دسته سوم یکی از شخصیت‌ها با یک شیء یا یک حادثه برخورد می‌کند و مورد توجه قرار می‌گیرد. در داستان «گلدسته و فلک»، اثر آل احمد، بچه‌ها به مدرسه می‌آیند و یک دفعه چشم‌شان به گلدسته می‌افتد و یکی‌شان گلدسته را می‌بیند، می‌گوید که جان می‌دهد از این گلدسته بالا برویم. داستان به این صورت شروع می‌شود که یک شخصیت، یک شیء یا یک حادثه، شخصیت را به سوی خود می‌کشد و وارد داستان می‌کند. بحث دوم که در واقع، به عنوان دسته دوم متمرکزکننده‌ها مطرح است، کاری که انجام می‌دهد، وضوح است. در واقع، راوی کاری می‌کند که توجه ما به یک شخصیت جلب شود؛ همان شخصی که وارد داستان شده است. حال، راوی باید کاری کند که این شخصیت برای ما واضح شود. راوی، شخصیت داستان را با یک ماجرای هیجانی و یک ماجرای غیرعادی روبه‌رو می‌کند. در داستان «مسخ»، کافکا می‌گوید: «یک روز صبح، همین که گِرگور سامسا از خواب بیدار شد، دید که تبدیل به حشره بزرگی شده که به پشت، روی تخت افتاده است و متوجه گنبد قهوه‌ای روی شکم و شیارهای رویش می‌شود.» راوی که در این جا نویسنده است، شخصیت را با خودش که تبدیل به یک حشره عجیب شده، آشنا می‌کند. داستانی که من آن را به عنوان شروع خوب مثال می‌زنم، داستان «آدمک چوبی»، اثر کارلو کلودی است. در شروع داستان، سازنده این آدمک چوبی، به یک باره با چوبی برخورد می‌کند که این چوب با او حرف می‌زند یا این که در قسمت دوم که وضوح انجام می‌گیرد، چیزی می‌یابد یا یکی از آدم‌ها خبری می‌شنود، مثل پیدا کردن گنج در یک منطقه و یا در یک جزیره. ما در فیلم‌ها زیاد می‌بینیم. مثلاً در فیلم‌های وِسترن، می‌بینیم که فردی به قهوه‌خانه‌ای می‌رود و می‌بیند که سه نفر در مورد گنجی صحبت می‌کنند. او هم اسلحه‌اش را برمی‌دارد و دنبال آن‌ها می‌رود. در واقع، این شخصیت که به این شهر آمده، آس و پاس است. مثلاً می‌گوید، همشهری پول یک ناهار را به من می‌دهی؟ و وقتی می‌شنود که تو دیروز از من پول

مهدی کاموس

گرفتی، خیلی به او برمی‌خورد و وقتی وارد قهوه‌خانه می‌شود، متوجه می‌شود که چند نفر به دنبال گنج هستند، به دنبال آن‌ها می‌رود و...

در واقع او در این جا خبری می‌شنود و این شخصیت کم‌کم برای ما واضح می‌شود. در واقع، سومین کارکرد این متمرکزکننده‌ها، وضوح نمایی متراکم است که خود آن، شاخه‌ای از وضوح نمایی است؛ مانند توجه به یک منظره در یک لحظه با صدای شدید، غیرمنتظره و غیرطبیعی. فرض کنید در داستان «کیک آسمانی»، به یک باره خبری می‌آید و یک کیک آسمانی به زمین می‌افتد. این یک وضوح نمایی متراکم است و در واقع، در همان صحنه اول، همه چیز منسجم و پخش می‌شود و حتی داستان «مسخ» کافکا، نوعی وضوح نمایی متراکم است. اگر بخواهیم خلاصه کنیم، اولین نظریه‌ای که در مورد آغاز مطرح کردیم، می‌گوید: «ورود با یک مرکز

نامتقاطع.» متمرکز کردن قانونی توسط متمرکزکننده‌ها.» همین نظریه وضوح نمایی متراکم و بحث متمرکزکنندگی را می‌توانیم در نظریه شروع فراخ منظر و محدود و یا شیوه ترکیبی ببینیم. در آغاز فراخ، داستان با حادثه‌ای که در بیرون از زندگی شخصیت‌ها رخ داده است، شروع می‌شود و سپس شخصیت‌ها در داستان ظاهر می‌شوند.

در این جا کانون توجه داستان، بر آغاز فراخ است؛ زیرا، ابتدا جهان داستان به وجود آمده است و سپس شخصیت‌ها ظاهر شده‌اند و پا به میدان گذاشته‌اند. بعد از این مرحله، شخصیت‌های اصلی نقش‌شان را پیدا می‌کنند و نما کم کم محدود و در واقع، متمرکز می‌شود. در شروع محدود، ابتدا شخصیت‌ها حادثه‌ای را باعث می‌شوند و این حادثه به نوبه خود، چند حادثه دیگر را پدید می‌آورد و شخصیت‌ها هریک نقش خود را در این حوادث ایفا می‌کنند. در واقع، اگر داستان با شخصیت‌هایی که باعث به وجود آمدن حادثه‌ای می‌شوند، شروع بشود، کانون توجه ما محدود است. اما شیوهٔ سوم، شیوهٔ ترکیبیِ آغاز فراخ و محدود است. مثلاً فرض کنید شهری را طاعون گرفته است. این

معصومه انصاریان

یک شروع فراخ است. بعد می‌بینیم در شهر کناری سه جوان نشسته‌اند و تصمیم گرفته‌اند از خانه فرار کنند و به این شهر بروند. آن‌ها هم ماجرایی و در واقع شروعی محدود دارند. این سه می‌روند. به شهری که طاعون زده است.

در واقع، گروهی که شروع محدود داشته‌اند، به جایی می‌روند که آن جا شروع فراخ داشته است. این‌ها با هم ترکیب می‌شوند. حالا این سه نفر گیر افتاده‌اند و می‌خواهند طاعون نگیرند و فرار کنند. شیوهٔ سوم در کارکردهای روایت، شیوه ترکیبی است. به طور کلی، در کتاب‌های تئوری خودمان درباره نظریه آغاز، آنچه می‌شود پیدا کرد، این دو دسته نظریه کلی و نظریات فونک و نظریات اولریک و نظریات دیگری است که در مورد آن‌ها صحبت کردیم. اما بحث اصلی داستان ما برمی‌گردد به این قضیه که این شروع که به بخش پایان آن هم می‌رسیم، در ادبیات کودک و نوجوان چگونه خواهد بود.

هم‌چنین در کتاب‌هایی که عناصر داستان و هم‌چنین، ابزار داستان را مطرح کرده‌اند، به ویژگی‌های شروع و آغاز نگاهی انداختیم. آن چه به دست آمد، شبیه هم بود؛ تقسیم‌بندی‌هایی بی‌سرانجام. همان طور که ژرارژنت می‌گوید، بی‌نهایت آغاز و بی‌نهایت پایان می‌توانیم برای داستان داشته باشیم. برای مثال؛ (جک وب jack web)، در مقدمه‌ای می‌گوید کارکردهای آغاز روایت یا آغاز داستان سه ویژگی دارد: شناخت زمان، شناخت مکان و حس تحرک و فعالیت، در واقع، درگیر کردن خواننده با جهان داستان. اگر بخواهیم ویژگی‌های دیگر را بگوییم، آغاز باید مکان داستان و زمان داستان را روشن و زاویه دید را معلوم کند. هم‌چنین، باید لحن راوی را مشخص کند که آیا غمگین یا شاد است و طنزآمیز و جنسیت راوی را نیز روشن کند. برای همین است که شروع، نقش بسیار مهمی دارد. در شروع داستان، مشخص می‌شود که شخص اصلی داستان زن، مرد، کودک یا بزرگسال، کم تجربه و یا پرتجربه است. مکان اتفاقات کجاست، داستان علمی تخیلی است یا... زمان در دوره حال است یا قدیم. در آینده است و یا تخیلی است. زاویه دید چگونه است؛ اول شخص است. دانای کل به داستان نگاه می‌کند و لحن راوی چیست. ما باید تکلیف‌مان را با راوی مشخص کنیم. شاید راوی به یک مسئله طنزآمیز نگاه می‌کند، ولی آن مسئله برای ما غم‌انگیز و یا شادی‌آور و یا هیجان برانگیز است. به همین دلیل، آغاز و پایان مسئله بسیار مهمی است و من سعی کردم کم‌تر نمونه‌هایی که ضعف دارند، بیاورم و بیشتر نمونه‌های موفق را آورده‌ام. آغاز اهمیتش در این‌جاست که همه این‌ها نازل می‌شوند.

ما در بحث قرآن هم می‌بینیم که گاهی یک باره بر پیامبر نازل می‌شود و گاهی به صورت تدریجی. شروع در داستان، این دشواری را هم دارد. اگر همه این‌ها در شروع داستان باشد، پس تنهٔ داستان چیست و پایان چیست و کجاست و همه داستان در آغاز مشخص است و دشواری کار در همین جاست که همهٔ این‌ها باید به گونه‌ای در سیستم قطره‌چکانی و در شگرد روایتی و فریم و چارچوب روایتی که نویسنده انتخاب می‌کند، جای بگیرد که نه خواننده را بمباران و نه او را خسته کند. داستان نه دیر شروع شود و نه چنان خواننده را بی‌اطلاع، وارد جریان کند که وی‌شناختی از ماجرا نداشته باشد. معمولاً شروع‌هایی که با گفت‌وگوست؛ این مشکل را در داستان به وجود می‌آورد. دو سه نفر در داستان با هم صحبت می‌کنند و ما در حقیقت، ورودی به قصه نداشته‌ایم. ما متوجه نمی‌شویم که این شخصیت‌ها از چه چیز صحبت می‌کنند و چه پیشینه‌ای داشته‌اند. از دیگر ویژگی‌هایی که در کتاب‌های تئوری آمده، چنین است؛ آغاز داستان باید زود قصه‌اش را شروع کند، روزمره نباشد، نوع شخصیت را مشخص کند و محیط و فضا را انتقال دهد و به طور کلی، با بقیه عناصر هم متفاوت باشد.

باز هم یک سری تقسیم‌بندی وجود دارد که من فقط آن‌ها را برای اطلاع می‌گویم و هیچ کمکی به بحث ما نمی‌کند. می‌گویند شیوه‌های گوناگونی برای شروع وجود دارد؛ شروع با شخصیت، شروع با موقعیت، شروع با صحنه، شروع با فضا، شروع با گفت‌وگو، شروع ترکیبی، شروعی که با مضمون باشد، شروعی که فلسفی باشد (در رمان‌های قرن ۱۹ بیشتر می‌بینیم). من برای این که بحث را به ادبیات کودک و نوجوان بکشانم، چند شروع داستانی را به طور خلاصه می‌خوانم. مثلاً «آدمک چوبی» کارلو کلودی: «یکی بود یکی نبود. همین حالاست که کوچولوهایی که این داستان را می‌خوانند، فوراً می‌گویند: یک پادشاهی بود که... نه عزیزانِ من، این بار این طور نیست. بلکه یکی بود یکی نبود. تکه چوبی بود نتراشیده و نخراشیده و رنده نشده و از آن جور چوب‌هایی بود که مردم در بخاری می‌گذارند که اتاق را گرم کنند. من نمی‌دانم که این تکه چوب از کجا سروکله‌اش پیدا شده بود. همین را می‌دانم که یکی از روزها این تکه‌چوب در دکان درودگر پیری به نام آنتونیو پیدا شد. آنتونیو بس که‌بینی‌اش مانند آلبالو قرمز و درخشان بود، مردم او را استاد آلبالو نام نهاده بودند، استاد آلبالو، همین که این تکه چوب را در دکانش دید، دلش خوش شد و دست‌هایش را به هم مالید و پیش خودش گفت؛ این همانی است که دنبالش می‌گشتم. پایه میز خوبی می‌شود از آن ساخت. این را گفت و تیشه تیزی برداشت تا آن را صاف کند. اما همین که دستش را بلند کرد که به چوب بزند، به نظرش آمد که صدای نازکی می‌گوید، «یه کم آهسته‌تر بزن» و او با شنیدن این صدا، همان طور دستش توی هوا خشک شد.

چرا من این را خواندم؛ اولاً این که در ادبیات کودک و نوجوان، معروف‌ترین شروع، شروع‌های ازلی است. در واقع یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ کس نبود، یعنی یک جور بی‌زمانی در داستان‌ها بود. همان طور که یک پایان عبرت‌انگیز و یا یک پایان خوش و سرانجام‌دهنده در آن وجود دارد. مثلاً بالا رفتیم ماست بود، پایین آمدیم ماست بود، قصهٔ ما راست بود. بالا رفتیم دوغ بود، پایین آمدیم دوغ بود، قصهٔ ما دروغ بود. یعنی تمام این تئوری‌هایی که ما می‌گوییم، همه‌اش دروغ است! اما در این جا اول می‌گوید: یکی بود یکی نبود. بعد می‌گوید همین حالاست که کوچولوهایی که این داستان را می‌خوانند، بگویند: پادشاهی بود... نه عزیزانِ من، این بار این طور نیست. در واقع، آشنایی‌زدایی می‌کند و با دگرگونه روایت کردن، نوع آغاز روایت را تغییر می‌دهد و آغاز روایت را مانند قصه‌های قدیم نمی‌بیند. اما آغاز قصه از کجاست؟ آغاز قصه از آن جایی است که پیرمردی می‌خواهد از یک تکه چوب، پایه میزی بسازد، ولی همین که می‌خواهد تیشه بزند، می‌شنود: یه کم آهسته‌تر بزن! در واقع قصه داستان را خیلی سریع شروع می‌کند، به اعتقاد من، اگر تمام این فرضیه‌ها را در مورد ادبیات بزرگسال بپذیریم، ما در ادبیات کودک، محدودیت‌هایی داریم.

اولین محدودیت این است که خواننده کودک، به مثابه یک خواننده حرفه‌ای عمل می‌کند. حالا به چه معنا؟ به این معنا که یک خواننده حرفه‌ای، همین که یک داستان را ورق می‌زند، دو بند اول را که می‌خواند، می‌فهمد که این داستان چند مَرده حلاج است و یا قصه را کنار می‌گذارد و یا تا انتها آن را می‌خواند. خواننده کودک هم به مثابه خواننده حرفه‌ای عمل می‌کند؛ یعنی همین که بفهمد داستان با یک توصیف طولانی شروع شده و همین که بفهمد آغاز داستان، قصه را دیر می‌خواهد شروع کند و حاشیه می‌رود و یا با یک توصیف فریبنده وارد قصه می‌شود، سریع قصه را کنار می‌گذارد. برای همین است که در داستان کودک و نوجوان، معمولاً می‌گوییم روایت در شروع روایت، اگر با زمان قصه در داستان، خیلی منطبق نباشد، دست کم باید به هم بسیار نزدیک باشند و این همان است که در آدمک چوبی می‌بینیم؛ داستان خیلی سریع شروع می‌شود و روایت بسیار سریع قصه را شروع می‌کند و برای مخاطب کودک، از آن جا که ویژگی‌های خاص خودش را دارد، بایستی همواره قصه داستان، به همراه روایت داستان زود شروع شود. این، یکی از ویژگی‌هایی است که ما باید در ادبیات کودک و نوجوان به آن توجه کنیم. دومین ویژگی که در واقع، فرضیه‌ای است که در آغاز ادبیات کودک و نوجوان باید به آن اهمیت دهیم و به آن بپردازیم و معمولاً در ادبیات داستانی خودمان، به خصوص در ادبیات رئال، بسیار وجود دارد، می‌گوید که در ابتدای داستان، چون کودک تحملش کم است، معمولاً نویسنده خیلی سریع شخصیت‌هایش را لو می‌دهد و می‌گوید: خانواده‌ای بود، من و علی و بهزاد بودیم، بهزاد قدِ کوتاهی داشت...

ما در این جا می‌بینیم که روایت داستان در داستان آدمک چوبی، به گونه‌ای عمل می‌کند که ابتدا با یک نشانه، یک ورودیه را معرفی و با یک کلید، داستان را آغاز می‌کند و ما را با یک تکه چوب آشنا می‌سازد؛ چوبی که سخنگوست و بعدها به یک آدمک چوبی تبدیل می‌شود. بنابراین، آن عیب بزرگ که اشاره کردیم، آغاز آدمک چوبی و دیگر نمونه‌های موفق ادبیات کودک و نوجوان، وجود ندارد. نکته سومی که در مورد آغاز ادبیات کودکان باید در نظر گرفته شود، این است که پیچیدگی نداشته باشد. بعضی از داستان‌های کودکان، پیچیده شروع می‌شود و یا این که همراه با فلاش بَک و بازگشت به گذشته همراه است. در داستان‌های کودک، معمولاً می‌بینیم که می‌گوید: یادم می‌آید که در زمان کودکی این‌گونه بود که یکی از ویژگی‌های ادبیات و داستان‌های کودک و نوجوان خودمان است و اتفاقاً به داستان ضربه می‌زند. به این دلیل که در تعریف روایت، گفتیم که نقل زمانی است گذشته در زمان حال، ولی ما بایستی این زمان حال را بسازیم و بعد گذشته را در آن انتقال دهیم و چون زمان حال را برای خواننده کودک مشخص نکرده‌ایم، وقتی در ابتدای داستان فلاش‌بک می‌زنیم،

کودک داستان‌ها را نمی‌گیرد و متوجه نمی‌شود و کتاب را کنار می‌گذارد. نکتهٔ دیگر، شروع پویا در داستان کودک و نوجوان است؛ یعنی حوادث و فعالیت‌ها و اتفاق‌ها سریع صورت بگیرد و شخصیت یا راوی یا مخاطب، در داستان‌هایی که در آن‌ها شخصیت و مخاطب مورد خطاب قرار می‌گیرد، خیلی سریع درگیر شود.

در رمان‌های بزرگسال، بعضاً می‌توانیم توصیفی داشته باشیم و با یک توصیف شروع کنیم و حتی چندین صفحه توصیف باشد؛ توصیف مکان، توصیف شخصیت‌ها و... ولی در ادبیات کودک، معمولاً بایستی آغاز، آغازی پویا باشد.

آخرین نکته درباره ادبیات کودک و نوجوان، داستان دو شهر دیکنز است. شروع آن بدین‌گونه است: «زمان، بهترین زمان بود و روزگاران، بدترین روزگاران» و پایان آن به این‌گونه است: «این کار به مراتب بهترین کاری است که انجام می‌دهم. بهتر از هرکاری که تاکنون انجام داده‌ام و آرامشی که هم اکنون از آن برخوردارم، ناب‌ترین آرامشی است که تاکنون شناخته‌ام.» این بی‌تدبیر نیست که می‌گویند: شروع، هنری بزرگ است، اما هنر بزرگ‌تر به پایان رساندن است. همان‌گونه که بحث‌های تئوریک درباره پایان داستان، بسیار تاریک و کم است. آخرین نکته در مورد آغاز، این است که معمولاً در داستان‌های کودکان، اشاره‌ای به پایان داستان هم بشود. نمی‌خواهم بگویم که پایان داستان لو برود و یا به ابتدای داستان آورده شود. گذشته از داستان‌هایی که در ابتدای داستان، تکلیف روشن است و ما به چرایی اتفاقات کاری نداریم، بلکه به چگونگی آن‌ها کار داریم. در ابتدای داستان می‌گوییم که این ماجرای شخصی است که سال‌هاست مُرده و داستان او را هنوز مردم می‌گویند؛ یعنی داستان شخصی است که مرده و داستان به چگونگی مردن او مربوط می‌شود. شاید آن شخص در دوئل مرده باشد و باید به چگونگی داستان پرداخته شود.

در ابتدای داستان «مشت در پوست»، اثر مرادی کرمانی، بحث کله‌هاست. راوی فقط کله‌ها را می‌بیند. کله‌هایی جوروواجور؛ تاس، پرمو، کم مو، بی‌مو، کلاه پشمی، کلاه نمدی و کلاه پاره و... تا آن‌جا که سرش را روی شانه پدرش می‌گذارد و می‌خوابد و سرافکنده‌ای دارد. این سر در این جا می‌بینیم و بعد در جایی دیگر. «موشو» به رادیو آمده و قسمتی که مطربی‌اش را پخش می‌کنند و سرش را بالا گرفته و سوت زنان رد می‌شود و یا در آن‌جایی که پدرش را از دست داده و خیلی غمگین و خسته، نشسته و سرش پایین است و فقط کفش‌ها را می‌بیند و کفش‌های گوناگونی می‌بیند. این شروع یک شروع پویاست. در ابتدای کار قلابی گذاشته شده که این قلاب به تنه و انتهای کار هم وصل می‌شود. به هرحال، یکی از ویژگی‌هایی که در شروع ادبیات کودک و نوجوان، می‌توانیم در نظر بگیریم که در کل ادبیات نیز صادق است، این است که در ابتدای کار بتوانیم اشاره‌ای هم به اواسط کار و انتهای کار داشته باشیم. باتوجه به این که وقت رو به پایان است، من فقط بحث پایان را مطرح می‌کنم و چند نمونه می‌خوانم.

اشکولوفسکی با تأکید بر این که آغاز و پایان، دو جزء مجزا نیستند و از هم تأثیر می‌پذیرند، دو نوع پایان را دسته‌بندی می‌کند: ۱ـ پایان‌های مشکل گشا ۲ـ پایان‌های شبیه ساز. پایان مشکل‌گشا، پایانی است که مشکل‌ها و تضادهای آغاز داستان را حل می‌کند؛ یعنی وضعیت نامتعادلِ ابتدایی را در انتها متعادل می‌سازد. در داستان‌های قدیم خودمان، مثلاً در پایان داستان شنگول و منگول و حبهٔ انگول هم می‌بینیم که به سمت مادرشان برمی‌گردند و به نوعی مشکل‌شان حل می‌شود. در داستان‌های دیگر، به خصوص در داستان‌های ماجرایی و داستان‌هایی که حادثه ساز هستند و تأکیدشان بر حادثه است، معمولاً می‌بینیم گره‌ای که در ابتدای داستان می‌افتد، در انتهای داستان باز می‌شود. شاید هم پایان خوشی نداشته باشد یا شخصیت می‌میرد و یا ازدواج می‌کند و یا مشکلش حل می‌شود. در پایان‌های مشکل‌گشا، توجه بیشتر معطوف به کنش قصه و جزء پایان‌های کُنشی است. هرچند ما پایان‌های حسی را هم می‌بینیم؛ یعنی پایان‌هایی که شاید مشکل شخصیت کاملاً حل نشده باشد، ولی با یک جور همدردی و هم حسی بین مخاطب (خواننده) همراه است. و اما دومین تقسیم‌بندی برای پایان، پایان‌های شبیه ساز است. در واقع، پایان‌های شبیه ساز، روی قصه‌ها و داستان‌هایی پیاده می‌شود که مضمون مدنظر باشد. وقتی قصه، در پایان‌های شبیه‌ساز به پایان می‌رسد، خواننده می‌فهمد که مضمون آغاز داستان، به انجام رسیده است. فرض کنید که در ابتدای داستان، مسئله فقر وجود داشته است که در انتهای داستان، این مسئله که به دنبال حل کردن آن بودند، به انجام رسیده است. ممکن است این مشکل، به طور کلی حل شود و یا حل نشود؛ چون فقر به طور کل ذاتی است، هم در جامعهٔ ما و هم در جوامع دیگر.

یک‌گونه پایان دیگر که ویکتور اشکولوفسکی به آن اشاره می‌کند، پایان فریبنده است.

پایان فریبنده، پایانی است که با ناتمام گذاشتن داستان و استعاری تمام کردن آن شکل می‌گیرد. داستانی که متناسب با فضا و مکان تمام می‌شود، خواننده را فریب می‌دهد که داستان تمام شده. در حقیقت، می‌دانیم که داستان تمام نشده، بلکه احتمالاً داستان به شکل متناوب یا به شکل جاری و دورانی، در ذهن خواننده یا در فضای داستان، ادامه خواهد داشت.

یک پایان هم داریم که پایان بسته است. پایان بسته، پایانی است که سرنوشت ماجراها و سرنوشت شخصیت‌ها با پایان یافتن آخرین جملهٔ داستان، تمام می‌شود و دیگر اتفاقی نمی‌افتد؛ یعنی شخصیت یا مرده و یا ازدواج کرده است. اما پایان ما پایانی است که با وجود این که قصه تمام شده است، اما در ذهن خواننده (مخاطب کودک) داستان ادامه پیدا می‌کند؛ همانند ماهی کوچولویی که در پایان، به سمت دریا می‌رود.

در این جا پایان، پایان باز است و با وجود این که شخصیت‌ها و ماجراها تا حدی مشخص شده است، اما داستان در ذهن خواننده، ادامه می‌یابد. در داستان‌ها و کارهای مدرن که بعضاً در فیلم‌ها هم می‌دیدیم، پایانِ باز است. در واقع، داستان تا جایی پیش می‌رود که در انتها باز می‌ماند. ما نمی‌دانیم که آیا شخصیت طلاق می‌گیرد، بچه گم شده را پیدا می‌کند و یا...

پایان بسته هم پایانی است که سرنوشت ماجراها با پایان یافتن داستان، تمام می‌شود. پایان‌های موضوعی، معمولاً در نقد، توجیه‌کننده است؛ مانند پایان خوش، پایان غم‌انگیز، پایان هیجان‌آور و پایان عبرت‌آموز در قصه‌های قدیمی.

مسلم است که پایان باید خواننده و مخاطب کودک را راضی کند. کودک براساس حس کنجکاوی، معمولاً گره‌هایی را که داستان زده و اتفاق‌هایی که سرنخ آن در داستان داده می‌شود، فراموش نمی‌کند و پی می‌گیرد. او می‌خواهد بداند که آخر چه می‌شود. اما در داستان بزرگسال، به این صورت نیست. در داستان بزرگسال، وقتی شخصیت اصلی داستان به سرانجام می‌رسد، همین خواننده را راضی می‌کند. اما بحث رضایت مخاطب کودک در پایان داستان‌ها، به گونه‌ای است که بایستی حتی در پایان جزئیات نیز مشخص شود و پایانی طولانی است و پایانی نیست که بتوان آن را با یک پاراگراف و یا یک بند تمام کرد. هم‌چنین، آن متمرکزکننده‌هایی که هسته روایتی را منشعب می‌کنند، کارشان نظم دادن به تمام هسته‌های منشعب شده در ادبیات کودک و نوجوان است و این امری است که لازم به نظر می‌رسد.

مسئله دوم در پایان‌ها، این است که این پایان‌ها بدون شک نباید تصنعی باشند. ما در ادبیات کودکان، اگر خواننده کودک را به مثابه خواننده حرفه‌ای فرض نکنیم، دچار این می‌شویم که حتماً از پایان تصنعی در کارمان استفاده می‌کنیم. اگر مخاطب کودک را همانند خواننده حرفه‌ای ببینیم، مسلماً باید پایانی را برای داستان در نظر بگیریم که بر منطق خاص داستانی منطبق باشد؛ منطقی که داستان از ابتدا پی‌ریزی کرده است.

آخرین نکته این که معمولاً مخاطب کودک، همانند مخاطب بزرگسال، تصادف را در پایان نمی‌پذیرد.

چون ما ویژگی‌های معینی در مورد پایان نداشتیم، از طریق برهان خلف وارد شدیم. به عبارتی، اگر گفتیم که پایان داستان نباید مبتنی بر تصادف باشد، به همین سبب بود.

پایان داستانی که با تصادف باشد، معمولاً برای مخاطب کودک و بزرگسال، پایانی رضایت بخش نیست. فرض کنید، شخصیتی دنبال مادرش بوده و خیلی هم در ماجراهایش سختی کشیده است. او به طور اتفاقی. مادرش را در جایی که اصلاً فکرش را نمی‌کرده، پیدا کرده است. درست است که داستان، در اصل ماجراهایی و بلاهایی بود که بر سر شخصیت داستان آمده است، اما یک پایان تصادفی، آنها را توجیه نمی‌کند. به همین دلیل است که بسیاری از داستان‌ها شروع خوبی دارند و حوادث خیلی خوب در پی هم آمده، اما پایان خوبی ندارند. خواننده داستان را با شوق شروع کرده است و با شوق هم قصه را به زمین گذاشته، ولی وقتی قصه تمام می‌شود، ناراضی است و رضایت کافی را از قصه ندارد. برای کودکان نباید پایان داستان، گول زننده باشد. داستان باید مسیر منطقی خودش را حفظ کرده باشد. برای پایان و آغاز، دو نمونه از داستان‌ها را می‌خوانم و صحبتم را تمام می‌کنم.

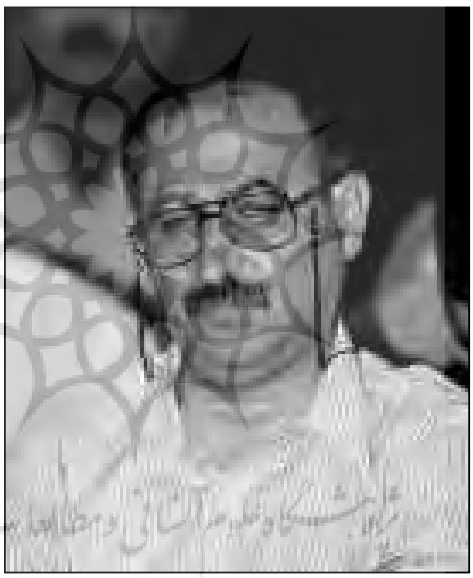
بدون شک، یکی از آغازهای بسیار خوب، آغاز داستان «مسخ» کافکا است. مارکز می‌گوید: «علاقه من به داستان، به این صورت به وجود آمد که من روزی کتاب «مسخ» را از دوستانم قرض گرفته بودم و دانشجوی رشته حقوق بودم و این کتاب را می‌خواندم. جمله اول این بود: همین که گِرگور سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، دید که در رختخواب خود، به حشره تمام عیار عجیبی تبدیل شده است. کتاب را بستم و با خود گفتم: خداوندا، پس ممکن است انسان چنین کاری بکند. روز بعد، اولین داستان کوتاهم را نوشتم. دیگر به تحصیلات چندان دل ندادم و نه یک وکیل، بلکه یک نویسنده شدم.» در واقع، می‌خواهم بگویم که ما یکی از شروع‌های خوب را شروع «مسخ» می‌دانیم.

ما آغاز و پایان را آغاز متن داستان می‌دانیم، نه آغاز کتاب. در واقع، آغاز و پایان، جزء لاینفک یک اثر هستند؛ به گونه‌ای که اگر ما «یکی بود یکی نبود» را برداریم، به داستان لطمه می‌خورد. اگر لطمه نخورد، جزء لاینفک داستان نیست

در داستان‌های خوب ادبیات بزرگسال خودمان، شروع‌های خوب را می‌توانیم از «مدارهای صفردرجه» احمد محمود و از شروع بی‌بدیل «جای خالی سلوچ» مثال بزنیم و همین طور می‌توانیم نام ببریم از شروع پرقدرت «شازده احتجاب» و شروع «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»، اثر کالوینو و کارهای کارلوس فوئنتس؛ تمام کارهایی که از او در ایران ترجمه شده، شروع خوب و قوی دارند؛ مانند «مرگ آرتیمیو کروز» و «آئورا» و باز هم از کارهایی که در ایران ترجمه شده، شروع مجموعه داستان «دوبلینی‌ها»، به خصوص شروع داستان «اِولین».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحثی است که بسیاری از شروع‌ها خیلی از ویژگی‌ها، خصلت‌ها و خوبی‌ها را دارد، ولی بعضی دیگر همهٔ این‌ها را با هم دارد. مثلاً در شروع داستان بوف کور (در زندگی زخم‌هایی است که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد، این دردها را نمی‌شود به کسی گفت)، ما می‌بینیم که از نظر زبانی و از این نظر که سریع تکلیف راوی را با روایت و هم‌چنین با مخاطب مشخص می‌کند، خیلی‌قوی است و می‌گوید که راوی کیست و راوی با چه کسی صحبت می‌کند. در داستان دیگر هدایت (داش آکل) که من سر کلاس‌هایم همیشه آن را می‌گویم و در کلاس‌های تدریس داستان‌نویسی هم مثال می‌زنم، این است که «همهٔ اهل شیراز می‌دانستند داش آکل و کاکا رستم، سایه هم را با تیر می‌زنند.» می‌بینیم که در خط اول، دو شخصیت را معرفی می‌کند، ماجرا را لو می‌دهد و داستان شروع می‌شود. این جمله که «همهٔ اهل شیراز می‌دانستند»، یعنی ای خواننده، تو هم می‌دانی یا بدان که داش آکل و کاکا رستم که دو شخصیت داستانی هستند، می‌خواهند سایهٔ همدیگر را با تیر بزنند و یک جور تعلیق هم ایجاد می‌کند.



شهرام اقبال زاده

کم‌تر داستانی مانند «داش آکل» هدایت و «مسخ» کافکا می‌بینیم که در جملهٔ اول تیر خلاص را بزند و خواننده را اسیر کند.

هم‌چنین، شروع «مرگ آرتیمیو کروز» هم به همین صورت است. اما شروع‌های دیگری را می‌بینیم که معمولاً قدری طول می‌کشد. مثلاً شروع «چشم‌هایش» بزرگ علوی. می‌گوید: «شهر تهران را خفقان گرفته بود و هیچ کس نفسش درنمی‌آمد. همه از هم می‌ترسیدند.» می‌خواهد بگوید که من پنج سطر دیگر به تو می‌گویم چه خبر است و الان می‌خواهم فضا بدهم. «خانواده‌ها از کسان‌شان، بچه‌ها از معلم‌های‌شان و معلمین از سایه‌شان باک داشتند. همه جا در اداره، مدرسه، پشت ترازو، در دانشگاه و حمام مأمورین آگاهی را به دنبال خودشان می‌دانستند.» می‌بینیم که شروع خوبی است مورد دیگر، شروع «پدرو پارامو»، اثر خوآن رولفوست که داستان آن جزء داستان‌های مطرح دنیاست و با این‌که شروع خوبی دارد، اما هیچ کدام ضربه زنندگی شروع اول را ندارد.

در بحث ادبیات کودک و نوجوان، باید به دنبال یک شروع ناب بگردیم. گفتیم که کودک، به مثابه یک خواننده حرفه‌ای برخورد می‌کند. در ادبیات خودمان، معمولاً جملات اولیه، جملاتی است که از سر دقت و از سر رنج نویسندگی بیرون نیامده است. مثلاً فرض کنید در «پدرو پارامو» خوآن رولفو می‌گوید: «من به کوآلا آمدم؛ چون به من گفته‌اند پدرم، پدرو پارامو این‌جا زندگی می‌کرده است.» با این‌که در خط اول می‌گوید که چرا آمده و پدرش چه کسی بوده و خودش کیست و چگونه است. «مادرم این را گفت و من قول دادم همین‌که او از دنیا برود، به دیدن پدرو پارامو بروم.» یا در رمان «جای خالی سلوچ»، ابتدا چنین آمده است: «وقتی مرگان از خواب بیدار شد، جای سلوچ خالی بود.» ما در جمله اول می‌بینیم که قلاب را وصل می‌کند. در جمله اول، جایگاه را می‌گوید و دو شخصیت را نشان می‌دهد و ما را خسته و گرفتار نمی‌کند. نویسنده در شروع داستان در ادبیات کودک و نوجوان، باید با حوصله و کنجکاوی عمل کند و خیلی سریع، مخاطب را وارد فضای داستان کند. هیچ دلیلی ندارد که مخاطب ما جملهٔ دوم را ادامه دهد؛ مگر این‌که جملهٔ اول او را محکم به خودش جذب کرده باشد.

خیلی خوشحالم که توانستم این بحث را در این‌جا مطرح کنم. البته، با این نیت و هدف که این بحث ادامه داشته باشد و به آن توجه شود. در یک ماه اخیر که روی این موضوع بیشتر کار می‌کردم، وقتی به مطبوعات، کتاب‌ها و نقدها نگاه می‌کردم، دیدم که بحث آغاز و پایان، نه در تئوری‌ها و نه در شیوه‌های کارکردی و نه حتی در نقدها نیامده است. منظور من این است که ما در نقد، بدون استثنا به شروع و پایان دقت کنیم. من حتی به نقدهایی که در کتاب ماه کودک و نوجوان نوشته بودند، نگاه می‌کردم، بلکه بتوانم از چگونگی نقد آغاز و پایان‌ها و نحوهٔ برخوردشان استفاده کنم، اما دیدم که در نقدهای ساختاری، ارتباط شروع با بقیهٔ تنه و اجزای دیگر داستان و پایان داستان، مشخص نشده است. در حالی که همهٔ این‌ها با هم ارتباط دارند و منتقد می‌تواند این ارتباط‌ها را بیرون بیاورد و مطرح کند.

یکی از حاضران: من فکر می‌کنم که شروع در کتاب‌های بزرگسال، کاملاً با کتاب‌های کودکان متفاوت است و نمی‌شود آن‌ها را با هم مقایسه کرد. ما در ادبیات کودک، طور دیگری وارد داستان می‌شویم و در بزرگسال نیز طور دیگر و هم‌چنین، پایان آن‌ها هم متفاوت است. ما در ادبیات کودک، خیلی ساده وارد داستان می‌شویم، ولی در ادبیات بزرگسال، دست‌مان باز است و می‌توانیم هر طور که دل‌مان بخواهد بنویسیم؛ هم شروع، هم پایان و هم تنهٔ داستان را.

کاموس: مسئله همین‌جاست که این یک جور دیگر باید باشد. در واقع، چطور باید باشد؟ ما نیز در این فرصت و مجالی که داشتیم، می‌خواستیم به یک سری فرضیه‌هایی

برسیم که بفهمیم شروع و پایان داستان کودک، باید چگونه باشد. اما به طور کلی در ادبیات داستانی، تئوری‌های آغاز و پایان، هیچ تفاوتی با هم ندارند. ما با توجه به ویژگی‌های شروع ادبیات کودک، حدالامکان سعی کردیم زمان شروع قصه با زمان شروع روایت، اگر بر هم منطبق نیستند، به هم نزدیک باشند. ولی در داستان بزرگسال این گونه نیست؛ ممکن است شروع قصه در اواسط داستان باشد یا در پایان داستان و یا حتی ده‌ها شروع قصه داشته باشد. اما در ادبیات کودک، به خاطر محدودیت‌های مخاطب، یکی از ویژگی‌هایش این است که زمان روایت با زمان آغاز قصه، باید نزیک به هم باشند. این یکی از ویژگی‌های آغاز در ادبیات کودکان بود. بحث دیگری که ما داشتیم، این بود که اگر بخواهیم چند شخصیت را در ادبیات بزرگسال معرفی کنیم، از آن‌جا که مخاطب ما بزرگسال است، این امکان وجود دارد، اما در ادبیات کودکان، معمولاً نمی‌توانیم این کار را انجام دهیم. و همین‌طور گفتیم که در ادبیات بزرگسال و در داستان‌هایی که سمت و سوهای فلسفی یا تاریخی دارند، شروع، پیش درآمد دارد و چند توصیف طولانی، اما در شروع ادبیات کودکان، توصیف باید کم باشد. خوانندهٔ کودک، حوصله توصیف را ندارد. گفتیم که داستان‌های کودکان باید به گونه‌ای باشد که مخاطب را سریع جذب کند و مشخص شود که زمان و مکان کجاست، راوی کجاست و در کجا ایستاده است.

حجوانی: من می‌خواستم بگویم که اگر خودتان در تکمیل این بحث، نکتهٔ ناگفته‌ای در ذهن‌تان مانده است، مثلاً احساس می‌کنید که تفاوتی عمده در شروع و پایان داستان کودک و داستان بزرگسال است و آقای کاموس به آن اشاره نکرده‌اند، بگویید و بحث را کامل کنید.

یکی از حاضران: البته، ایشان همهٔ چیزها را گفتند. خود من وقتی می‌خواهم داستان کودک بنویسم، یک جور می‌نویسم و وقتی داستان بزرگسال می‌نویسم، یک جور دیگر. می‌خواهم بگویم که برای من کاملاً متفاوت است و هر دو مشکل هستند؛ نه این‌که کودک ساده باشد و یا بزرگسال سخت. فن و روش پرداخت آن‌ها کاملاً فرق می‌کند.

حجوانی: بله. ولی منکر اشتراکاتش که نیستید؟

یکی از حاضران: نخیر.

حجوانی: در واقع، هر چه قدر از بالا نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که این‌ها با هم اشتراکاتی دارند و وقتی به مخاطب نزدیک می‌شویم، نوبت افتراقات می‌رسد. مثلاً در این که شروع داستان باید گیرا باشد، تفاوتی بین مخاطب کودک و بزرگسال نیست؛ چون خوانندهٔ بزرگسال امروز هم وقت ندارد و با انبوه مشکلات مواجه است.

در داستان بزرگسال، مخاطب ۲۰ صفحه می‌خواند و اگر نویسنده قوی باشد، تا صفحه بیستم و بیست و یکم، کارش می‌گیرد. همیشه اولش شلوغ است، ولی از صفحهٔ بیست و یکم به بعد، ماجرای داستان شروع و رابطه‌ها معلوم می‌شود. اگر بچه‌ها خوش‌شان نیاید، کاررا کنار می‌گذارند. در این که شروع داستان باید گیرا باشد، حرفی نیست. منتهی گیرایی در دنیای کودک، یک چیز است و در دنیای بزرگسال، یک چیز دیگر.

امجدیان: آقای کاموس گفتند که کودک به مثابه یک خوانندهٔ حرفه‌ای است و با این پیش فرض، داستان باید گیرا باشد و یک راست سر اصل مطلب برود. من می‌خواهم روی این مطلب که کودک، خوانندهٔ حرفه‌ای است، بحث کنم. وقتی ما یک راست سر اصل مطلب برویم، خوانندهٔ حرفه‌ای، خودش فضاها را بازسازی می‌کند و توصیف‌ها را در ذهنش می‌سازد و همهٔ این‌ها را انجام می‌دهد. اما کودک نمی‌تواند به سرعت بازسازی کند. باید اول این چیزها در ابتدای داستان برای او بازسازی شود و با یک ضربهٔ خیلی آرام و نرم، او را پای داستان نگه داشت. من نمی‌دانم که این حرف تا چه حد درست است و می‌خواهم جواب آقای کاموس را در این مورد بشنوم.

حجوانی: قبل از صحبت‌های آقای کاموس، اگر دوستان دیگر، تأییدکننده و یا تکذیب‌کنندهٔ این جریان هستند، بگویند.

انصاریان: روی این بحث که ادبیات کودک، با ادبیات بزرگسال اشتراکاتی دارد، حرفی نیست. ولی در این که ما چه‌قدر از تئوری‌های ادبیات بزرگسال بتوانیم استفاده کنیم و در حوزهٔ ادبیات کودک به کار ببریم، کار دشواری است. آن‌چه آقای کاموس، به عنوان شروع جذاب و در مورد نظریه‌ها گفتند، قابل قبول است و همین طور شروع‌هایی که از ادبیات بزرگسال خواندند. ولی این که روی پرداخت بحث و این که ما همان شروع‌ها را در ادبیات کودک و نوجوان نیاز داریم، کم کار شده بود. من روی اصل آن بحثی ندارم و فقط به یک قسمت آن اشاره می‌کنم.

شما فرق شروع قصه داستان و روایت داستان را گفتید و از «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» مثال زدید (که مثالی روشن و قابل قبول بود)، ولی وقتی به ادبیات کودک وارد شدید، گفتید: یکی بود، یکی نبود و در پایان آن هم گفتید: قصهٔ ما به سررسید، کلاغه به خونه‌اش نرسید. این در حقیقت، نمی‌تواند شروع قصهٔ داستان در ادبیات کودک باشد. این برای قصه‌گویی استفاده می‌شود. به عبارتی، یک مدخل غیر واقعی است برای ورود به دنیای غیرواقعی قصه. برای همین، من فکر می‌کنم که شما بسیار خوب روی شروع و پایان ادبیات بزرگسال کار کرده‌اید، ولی نیامدید این تئوری‌ها را وارد ادبیات کودک کنید و جای این تئوری را در ادبیات کودک نشان ندادید. بحث من این است که در این‌جا نیاز به توضیح بیشتر و نیاز به کار بیشتر دارد.

حجوانی: منظورتان این است که بحث آقای کاموس، شروع خوبی داشت، ولی پایان خوبی نداشت!؟

انصاریان: ببینید، عنوان بحث، شروع و پایان در ادبیات کودک و نوجوان است و ما بیشترین استفاده را از شروع و پایان در ادبیات بزرگسال کردیم. به نظر من، هنوز وارد بحث ادبیات کودک نشده‌اند.

صاعلی: این که آقای کاموس گفتند کودک، خوانندهٔ حرفه‌ای است، من نیز با نظر آقای امجدیان موافق هستم که نمی‌شود روی این موضوع توافق کامل داشت. این بستگی به سطح آگاهی‌های کودک در یک جامعه و یا یک محیط دارد. مثلاً در داستان‌های تخیلی، هیچ وقت نمی‌توانید به خوانندهٔ کودک و نوجوان، به عنوان یک خوانندهٔ حرفه‌ای نگاه کنید. در این مورد، باید بنشینید و داستان را کاملاً برایش توضیح دهید. حرفه‌ای بودن کودک، به آگاهی‌هایش بستگی دارد.

نکتهٔ دوم، این که گفتید، نویسنده ابتدا «یکی بود، یکی نبود» را می‌گوید و بعد وارد اصل قصه می‌شود. در همان قصه «آدمک چوبی» که می‌گوید «یکی بود، یکی نبود. بچه‌ها الان فکر می‌کنید که من می‌خواهم بگویم که یک پادشاهی بود»، در واقع در همان‌جا داستان را شروع کرده است، منتهی می‌خواهد ذهن خواننده را یک درجه بالاتر ببرد تا توجه او را جلب کند.

مهدی‌پور عمرانی: حرف‌های خانم صاعلی و آقای امجدیان کاملاً درست است. برای این که ما باید ابتدا خواندن را تعریف کنیم، بعد ببینیم که خواننده کیست و بعد از آن، مدل‌های خواندن و تعریف داشته باشیم و ببینیم که خوانندهٔ حرفه‌ای و خوانندهٔ غیرحرفه‌ای کیست. اگر ما این تعریف را از زبان آقای کاموس و یا دیگر دوستان داشته باشیم که خوانندهٔ حرفه‌ای کیست، می‌توانیم با این تئوری ببینیم و ببینیم آیا درست است یا خیر. من فکر می‌کنم هیچ‌گونه تعریفی داده نشده که خوانندهٔ حرفه‌ای کیست؟ چه خصوصیات و چه نشانه‌هایی دارد؟ جای تعریف در این‌جا خالی است.

کاموس: در مورد تئوری خوانش و خود خوانش و آن چه در مورد خواننده و نظریات میشل فوکو است، دوستان از من مطلع‌تر هستند؛ به‌خصوص آقای شیخ‌الاسلامی و دوستان دیگر که در مورد خوانش حرف دارند. و در نهایت می‌رسیم به خوانندهٔ مستتر و خوانندهٔ مجرد. نگرشی که در نقد و تئوری به وجود آمد، این بود که متن را از دیدگاه خواننده ببینیم. در واقع، نگرش‌هایی که معطوف به خواننده است، همه چیز را از نگاه خواننده بررسی می‌کند. بر فرض، تأثیری که بر خواننده می‌گذارد و آغاز از آن‌جا قابل بررسی است که بر خواننده تأثیر بگذارد. اما منظور من از خوانندهٔ حرفه‌ای کودک، این نیست که خواننده حرفه‌ای کسی است که در عمرش ۵۰۰ کتاب خوانده و یا فقط یک داستان خوانده باشد. بزرگسال دستش باز است که انواع داستان‌ها را بخواند. هم می‌تواند قصهٔ کودک بخواند، هم تاریخی، هم فلسفی و حتی قصه‌هایی بخواند که از آنها خوشش نمی‌آید و بالاجبار آن‌ها را می‌خواند. اما بحث کودک، به معنای خواننده حرفه‌ای، این است که کودک فقط قصه‌ای را می‌خواند که مربوط به خودش باشد. همان‌طور که نویسنده داستانی را می‌نویسد که مخاطب فرضی او یک مخاطب فرضی حرفه‌ای است، یعنی کودک است؛ کودکی که با عوامل روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، او را می‌شناسد.

بنابراین، مخاطب مستتر نویسنده، یک مخاطب حرفه‌ای است. به طور کل اگر بخواهیم از دو نظر نگاه کنیم، خود کودک نیز به عنوان یک حرفه‌ای و متخصص با این اثر برخورد می‌کند، بحث دوم این است که اتفاقاً بسیاری از اشتراکات خواننده حرفه‌ای را با یک کودک دارد. به یکی از آن‌ها آقای حجوانی اشاره کردند؛ این‌که اولاً تحت تأثیر نام قرار نمی‌گیرد و اصلاً برایش مطرح نیست که نویسنده کیست، کجایی است و... . ثانیاً این که کودک تخیل دارد و خوب می‌سازد و چه بسا نسبت به خوانندهٔ بزرگسال، گسترهٔ تخیلات فکری‌اش بیشتر باشد. بزرگسال به واسطهٔ محدودیت‌های اجتماعی و محدودیت‌های دیگر، تخیلات کم‌تری دارد. این که ما کتاب‌های جامعه‌شناسی و منطق و یا مقاله یا گزارش و... می‌خوانیم، خواه ناخواه تخیل خودمان را محدود می‌کنیم. در صورتی که کودک، از این بابت یک قدم فراتر از خوانندهٔ بزرگسال است.

کودک هیچ محدودیتی ندارد. وقتی در مورد پارک می‌خواند و یا دربارهٔ طاعون یا فقر، درباره‌شان همه جور فکر می‌کند. حتی یک مورچهٔ فقیر را هم می‌تواند بپذیرد. او خواننده حرفه‌ای است؛ یعنی می‌تواند با متن بسیار حرفه‌ای برخورد کند. منظور ما از حرفه‌ای برخورد کردن چیست؟ غیر از این است که خیلی سریع وارد متن شویم؟ یعنی همان حرکت از بیرون به درون را خیلی سریع انجام دهیم. اگر یک داستان خوب باشد و مخاطب با آن حرفه‌ای برخورد کند، نشانه‌اش این است که سریع منطقش را بشناسد.

خوانندهٔ حرفه‌ای، کسی است که وقتی قصه را برمی‌دارد، تشخیص می‌دهد که این قصه برای خودش بوده یا خیر. مخاطب کودک، به این حد حرفه‌ای است. همین که آن را می‌خواند، می‌فهمد که این قصه برای خودش نیست؛ چون نتوانسته با آن ارتباط برقرار کند و خیلی سریع قصه را کنار می‌گذارد. این خیلی مهم است. منظور من از خوانندهٔ حرفه‌ای، این بود و این که در گزینش، حرفه‌ای عمل می‌کند.

صاعلی: تفاوت اساسی پایان کتاب کودک و کتاب بزرگسال، در این است که نویسنده در پایان قصه، کودک را درگیر قهرمان و ماجراهایی می‌کند که او را به پا به پای آن ببرد و در پایان، کودک می‌خواهد به تعادل برسد؛ یعنی حتی اگر شده این حالت تعادل، برگشت به حالت قبل باشد؛ مثل داستان‌های «تام‌سایر» و «آلیس در سرزمین عجایب» وقتی آلیس این همه ماجرا را پشت سر می‌گذارد، دوباره به حالت اول خود بازمی‌گردد. وقتی حالت تعادل و سکون در پایان

داستان برقرار می‌شود، کودک احساس آرامش می‌کند. بر این اساس، در داستان‌های کودکان نمی‌توانیم پایان‌بندی باز داشته باشیم؛ چون کودک در حالت سرگردانی و ناخشنودی باقی می‌ماند و نسبت به داستان احساس خوشی پیدا نخواهد کرد.

حجوانی: تعریف شما از پایان باز، ایجاد سردرگمی است یا تداوم قصه در ذهن خواننده؟

صاعلی: بله، همان چیزی که آقای کاموس گفتند.

حجوانی: الان تعبیر شما این است که یک جور سردرگمی و آشفتگی است.

صاعلی: نرسیدن به حالت تعادل، این آشفتگی را به وجود می‌آورد. ممکن است این حالت تعادل، برگشت به حالت سابق باشد و یا تعادل جدید بر اثر گذراندن ماجراها.

انصاریان: سؤال من در ادامهٔ سؤال آقای امجدیان بود. ایشان در مورد خوانندهٔ حرفه‌ای صحبت کردند. نظر من این است که آقای کاموس، ادبیات کودک را همان ادبیات بزرگسال فرض کرده‌اند. برای این که آن تئوری‌ها بعد از بررسی نمونه‌های شاخص ادبیات بزرگسال، دسته‌بندی و ارایه شده است. در این صورت، راه بسیار ساده‌ای را انتخاب کرده‌ایم. من نمی‌گویم که این کارشدنی نیست. ممکن است شدنی باشد و هیچ اشکالی ندارد، ولی واقعاً این باید مسیری در امتداد خودش داشته باشد؛ یعنی ما باید گره‌های شاخص ادبیات کودک را بررسی کنیم. من فکر می‌کنم چون ایشان تفاوتی بین ادبیات کودک و بزرگسال فرض نکردند، چنین زحمتی هم به خودشان ندادند که بررسی کنند که شروع و پایان‌های موفق ادبیات کودک کدام‌ها هستند. ایشان یک‌سره از ادبیات بزرگسال شروع کردند و همان تئوری‌ها را نیز برای ما گفتند.

اقبال زاده: صرف‌نظر از این که بحث خوانندهٔ حرفه‌ای را تعدیل کنیم یا نه، خود مقوله به قوت خودش باقی است. آیا کودک خوانندهٔ فطری است و اصلاً آیا ما خوانندهٔ فطری داریم؟ اگر حرفه‌ای می‌گوییم، جایگاه حرفه‌ای کجاست؟ یعنی آیا کودک، مقولات پیشینی دارد و اگر اولین کتاب او هم باشد، با نوعی نگاه به مقولاتی که قبلاً در ذهنش شکل گرفته است، با آن برخورد می‌کند؟ یک کودک روستایی هم که تازه سواد یاد گرفته، براساس پیشینه و دانش اجتماعی یا ویژگی‌های روانی خودش با کتاب ارتباط برقرار می‌کند. در واقع، کودک از منظر نظریه‌های خاص نقد که بزرگسالان دارند، نگاه نمی‌کند و این کاملاً مشخص و قابل پذیرش است. کودک در هر سن و سال و با هر سطح از سواد، می‌تواند بفهمد که این متن برای او هست یا نه. ممکن است که یک کودک روستایی نتواند با یک داستان علمی ـ تخیلی ارتباط برقرار کند. برخلاف آن چه الان مرسوم شده که فکر می‌کنند دورهٔ داستان‌های رئال گذشته است، در سطح دنیا، هر دو رویکرد، هم رئال و هم فانتزی برای کودک مناسب است و قطعاً یک کودک روستایی، با داستان‌های رئال، راحت‌تر ارتباط برقرار می‌کند. کودکی که در یک جامعهٔ پیشرفته اروپایی زندگی می‌کند و هر لحظه با یک پدیدهٔ تکنولوژی جدید مواجه می‌شود و تسخیر فضا برایش مسئله روز است، خیلی راحت‌تر، با داستان علمی تخیلی رابطه می‌گیرد.

با توجه به این مسئله نمی‌دانم کودک حرفه‌ای را باید در کجا جا داد؟ ما خوانش ناب نداریم و خوانش فطری هم نداریم. بالاخره، هر خوانشی براساس یک سری از مقوله‌های شکل گرفته در ذهن کودک انجام می‌گیرد. منظورم مقولات پیشینی کانتی نیست که در درونش یک سری مقولات از قبل باشد و براساس آن پیش برود. به نظر من، این ابهام دارد و ممکن است براساس مسایل شناخته شدهٔ ادبی نباشد. به هر حال، کودک در ذهنش یک سری پیش فرض دارد.

به نظر من، اگر خواننده واقعی و خواننده مستتر با هم همسان شوند، ارتباط واقعی می‌شود و اگر همسان و همخوان نباشند، ارتباط واقعی نمی‌شود. در واقع، بستگی به این دارد که نویسنده، چگونه به خوانندهٔ مستتر خودش نگاه کرده باشد. اگر خواننده واقعی با این سطح از خوانندهٔ مستتر تطابق داشته باشد، ارتباط برقرار می‌کند. من حرفه‌ای بودن و حرفه‌ای نبودن را به این صورت می‌بینم.

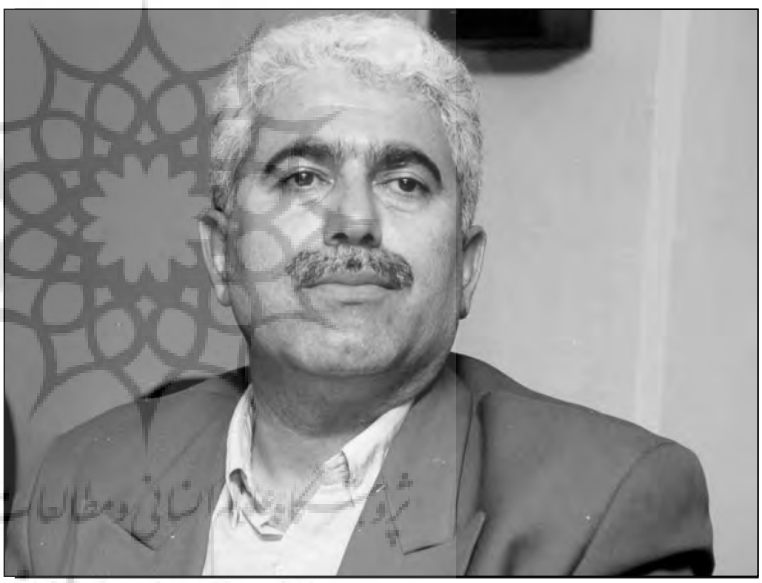
حجوانی: احساس می‌کنم سؤال خوبی در این جلسه مطرح شده که آغاز خوبی بود و احتمالاً پایان آن در این جلسه نخواهد بود. این که کودک چگونه خواننده‌ای است و تفاوت‌های آن با خواننده بزرگسال چیست. فکر می‌کنم از یک نظر بشود گفت که کودک، نسبت به خواننده بزرگسال، خوانندهٔ حرفه‌ای نیست. مثلاً وقتی ما اثر مارکز را می‌خوانیم، پیش زمینه‌ای داریم و آن، این که کارهایش در حوزهٔ رئالیسم

رابرت فونک، نظریه‌ای می‌دهد و می‌گوید، شروع و پایان داستان، به منزله حرکت از بیرون به درون است و در واقع، وقتی خواننده شروع می‌کند به خواندن، ابتدا نسبت به اثر، عامل خارجی محسوب می‌شود و داستان به کمک آغاز، این عنصر خارجی را درون خودش می‌آورد و درونی می‌کند. تا در پایان، خواننده به عنوان یک عنصر درونی شده خارج می‌شود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جادویی است و این که ابتدا قراردادهایی از قبل بوده، مثل آدمی که به قهوه یا چای تلخ عادت نکرده باشد. ابتدا توی ذوق می‌زند، ولی اگر قدری با آن نگاه قبلی و با آن پیش فرض‌ها آن را بخوانید، از کار لذت خواهید برد و یا مثلاً می‌دانید که قالب رمان، به این صورت نیست که در همان ابتدا و در دو خط اول، معجزه‌ای صورت بگیرد. می‌دانیم وقتی که یک رمان پانصد یا هزار و پانصد صفحه‌ای می‌خوانیم، اولش باید به نویسنده باج بدهیم و تحملش کنیم. بسیاری از روابطی را که متوجه نمی‌شویم، باید مثل یک خواننده حرفه‌ای تحمل کنیم تا این رابطه‌ها به ذهن‌مان بیاید. از این نظر، ممکن است که بچه‌ها این پیش فرض‌ها را نداشته باشند. بنابراین، اهمیت آغاز در ادبیات کودکان، خیلی خیلی بیشتر از آغاز در کار بزرگسال است.

اقبال زاده: پایان باز، در داستان‌های مدرن و پست‌مدرن، رایج است. این که آیا برای کودک مناسب است یا نه، به نوع پایان باز بستگی دارد. اثری که با کودک ارتباط قوی برقرار کرده، هیچ اشکالی ندارد که پایان باز داشته باشد و حتی او را سرگردان کند؛ به شرطی که بین برداشت‌های



روح الله مهدی پور عمرانی

چندگانه کودک، نوعی تخیل مشارکتی وجود داشته باشد و چند نوع به آن فکر کند. در این صورت، به رشد تخیل کودک کمک می‌کند. یک نظریه هم هست که نظریهٔ کلاسیک «کاتارسیس» است که کودک باید بخواند تا به آرامش، تعادل و تخلیه روانی برسد. الزاماً این نیست که اگر پایان باز باشد، کودک سرگردان می‌شود. البته، نباید باعث اضطراب روانی کودک شود.

امجدیان: می‌خواهم بگویم که این انتقادها نه تقصیر ماست و نه تقصیر آقای کاموس. برای این که می‌توان گفت که تقریباً روی این موضوع کار نشده است که آغاز و پایان را به صورت تخصصی، در ادبیات کودک و نوجوان بررسی کنند. آقای کاموس گفتند که کودک یک خوانندهٔ حرفه‌ای است که قدرت تخیل زیادی دارد و همهٔ جاهای خالی را با ذهنش پر می‌کند. فقط تعداد کتاب‌های کم‌تری خوانده است. با این تعریف، فرقی بین آغاز و پایان در داستان کودک نیست. فقط نباید از واژه‌های به قول خودمان قلمبه و سلمبه استفاده کرد. در واقع، تنها تفاوت کودک با بزرگسال در این است که دایره واژگان محدودتری دارد که فکر نمی‌کنم این پیش فرض درستی باشد. در علم روان‌شناسی نیز ثابت شده است و حتی در مرحله پیش آماده‌سازی کودک نیز اجرا می‌شود. به عبارتی، قبل از آماده‌سازی، یک بار دیگر باید آماده‌سازی بشود تا بتوانیم چیزی به او یاد بدهیم یا این‌که سنگ‌بنایی گذاشته شود. این‌که بخواهیم به یک باره، سر اصل موضوع برویم و یا این که یک‌باره، داستان را با این پیش فرض که کودک خودش همه فضای خالی را پر می‌کند، شروع کنیم، فکر نمی‌کنم زیاد نظر درستی باشد.

کاموس: من فقط می‌خواستم نکته‌ای را یادآوری کنم. اتفاقاً برخلاف ظن دوستان، نمی‌خواهم بگویم تمام آثار کودک و نوجوان، ولی بیشترشان را چه آثار ایرانی و چه ادبیات دنیا دیده‌ام، اما اگر مثالی نیاوردم، برای این بود که به دسته‌بندی مشخصی نرسیدم و آن چه را که به آن یقین داشتم، مطرح کردم.

به طور کلی، بین ادبیات کودک و نوجوان و ادبیات بزرگسال، یک اشتراک وجود دارد و آن هم کلمهٔ ادبیات است؛ یعنی ادبیات داستانی بزرگسال و ادبیات داستانی کودک و نوجوان. اشاره کردم که از تقسیم‌بندی و دسته‌بندی شروع‌ها و پایان‌ها در ادبیات کودک و نوجوان، راه به جایی نمی‌بریم. مهم این است که ما می‌توانیم ویژگی‌هایی را در نظر بگیریم و آن‌ها را هم مطرح کردیم و گفتیم که ما نمی‌توانیم قصه را زیاد دیر شروع کنیم و یا نمی‌توانیم برای کودک، چند راوی در نظر بگیریم و یا نمی‌توانیم روایت پیچیده‌ای را انتخاب کنیم. هم‌چنین گفتیم که سیال ذهن کار کردن برای کودک، چندان جا نمی‌افتد و در مثال‌ها و در ادبیات داستانی کشور خودمان کم داریم. آن‌چه زیاد است، کارهای نوجوان است. وقتی بررسی می‌کردم، این شیوه را در کارهای محمدهادی محمدی و رهگذر دیدم و همین‌طور در «الف ، دال، میم» حجوانی.

آنهایی که روی آثار نوجوانان کار کردند، دیدند که جواب می‌دهد؛ حتی آن‌هایی که کارهای فانتزی کار کرده‌اند.

در ادبیات کودک هم می‌بینیم که مانند «مسخ» کافکا، اتفاق‌های عجیبی می‌افتد؛ گربه‌ای است که می‌خواهد آدم شود و به یک جادوگر می‌گوید که او را آدم کند و یا ماجراهایی که در داستان «هری‌پاتر» اتفاق می‌افتد. در مورد بحث تعادل، گفتم در شکل سنتی، چنین فرمولی رواج دارد: «تعادل، اوج و باز هم تعادل». بعد گفتیم که تئودوروف می‌گوید، ممکن است از نامتعادل شروع شود و به تعادل برسد و کسان دیگر گفتند که اصلاً بحث تعادل نیست، بحث نظم است. به عبارتی، چه از بی‌نظمی شروع شود و چه از عدم تعادل، سرانجام به نظم می‌رسد و این نظم می‌تواند تعادل باشد و یا حتی بی‌تعادلی. اگر بخواهیم این بحث را ببندیم، چگونه می‌خواهیم با داستان‌های مدرن ـ داستان‌های سیلوراستاین،

رولد دال و غیره ـ برخورد کنیم.

بحثی که ژرارژنت مطرح می‌کند، این است که وقتی وارد نظریه‌های نقد ادبی شدیم، یک نکته را فراموش نکنیم که نقد و نظریه‌ها مدام نو می‌شوند. ما نمی‌توانیم بگوییم که در ادبیات کودک این طور می‌شود و باید این گونه باشد و یا آن گونه. فقط می‌توانیم ویژگی‌ها را مطرح کنیم که آن‌ها را مطرح کردیم. از آن جا که بیشتر آثار ناب، با شروع و پایان قابل توجه برای نوجوانان است و شروع و پایان‌های آن‌ها عیناً همانند شروع و پایان داستان بزرگسال، این تئوری‌ها را آوردم. اگر ما در عرصه کودک و نوجوان، شاهد کارهای ناب‌تر باشیم، صددرصد می‌توانیم تئوری‌های بهتری استخراج کنیم. به علاوه بحث شروع و پایان، بحثی مبهم و کم‌اطلاعات و تاریک است؛ حتی در داستان بزرگسالان. اگر شما بتوانید منبع روشنی پیدا کنید، بسیاری از مشکلات ما حل خواهد شد. من در این جلسه، چند نکته یاد گرفتم که این‌ها را یادداشت کرده‌ام؛ بحث خواننده حرفه‌ای، بحث دسته‌بندی پایان‌ها و شروع‌ها و نکته‌ای که آقای حجوانی گفتند که خواننده کودک، به اسم نویسنده نگاه نمی‌کند و فکر می‌کنم که این‌ها محصول همین جلسه است.

اکرمی: من فکر می‌کنم که بحث آغاز و پایان داستان در ادبیات کودک و نوجوان، بحث بسیار خوبی است. من داشتم فکر می‌کردم که ما چه نمونه‌هایی را می‌توانیم برای پایان باز مثال بزنیم. شما ماهی سیاه کوچولو را مثال زدید که مثال خوبی است. من داشتم مشابه‌سازی می‌کردم که آیا می‌شود ماهی سیاه کوچولو را در ادبیات کودکان تکثیر کرد و آیا مشابه آن وجود دارد؟ کاری مثل «حقیقت و مرد دانا» ی بیضایی به خاطرم آمد و یا در «تکاپوی معنا» که به نوعی آن دو کرم ابریشم، به دوران کرمینگی باز می‌گردند. من احساس کردم که آن دو در یک چیز مشترک هستند و این که نویسندگانش مفاهیم بزرگسالی را از دیدگاه فلسفی و به شکلی ساده، خواستند مطرح کنند. مثلاً در حقیقت و مرد دانا، بچه‌ها به دنبال حقیقت می‌گردند و می‌رسند به جایی که حقیقت دست نایافتنی است و احساس می‌کنند به آن پله‌ای که از آن‌جا آغاز کرده بودند، رسیده‌اند. من می‌خواستم بدانم که آیا شما نمونه‌های دیگری در ادبیات کودکان سراغ دارید؟ در ادبیات بزرگسال نمونه‌ها زیاد است. از آثار نوجوانان هم نمی‌خواهم مثال بزنم؛ چون ادبیات نوجوانان، به ادبیات بزرگسال تنه می‌زند و مشابه‌سازی در آن هست، ولی در ادبیات کودکان جای سؤال است.

کاموس: روشن‌ترین آن، همان «ماهی سیاه کوچولو» است. نمونه‌های دیگر هم مثل «در جست‌وجوی قطعهٔ گمشده» سیلور استاین.

اکرمی: در آن قصه هم مفاهیم فلسفی بزرگسالان، به نوعی ساده شده است. درست است؟

کاموس: بله. ولی در هر حال قصه تمام نمی‌شود و پایان شگفت‌انگیز است.

اکرمی: من فکر می‌کنم بد نیست که بعدها در این زمینه تلاش کنیم تا ببینیم که در ادبیات خودمان چه نمونه‌هایی داریم. من در مورد یک نوع پایان‌بندی که در صحبت‌های شما هم به آن اشاره شد، می‌خواهم صبحت کنم. در یک نوع پایان‌بندی که واقعاً به تکرار برسد. شما «جای خالی سلوچ» را مثال زدید. در آغاز این داستان که مرگان از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند جای سلوچ خالی است، تصویری از سلوچ داریم که نمی‌دانیم سایه است و یا خود سلوچ. بلاهای زیادی بر سر مرگان می‌آید، دیوانه شدن عباس، ازدواج هاجر... ولی باز در پایان‌بندی، یک تصویر جدید داریم؛ دوباره مرگان است و شوهری که از ابتدای داستان، در کنارش نبود.

واقعاً احساس می‌کنید به همان فصل اول داستان رسیده‌اید، در واقع، پایان‌بندی آن هم قالبی مشابه شروعش دارد؛ باز هم سلوچ را می‌بینید که یک سایه است و در کنار جویبار راه می‌رود.

به این ترتیب، ما به همان سؤالی که در آغاز داستان ایجاد شده بود، برمی‌گردیم.

در «صد سال تنهایی» نیز بارها می‌بینیم که «اورسولا»، با این که مرده، هنوز زنده است. در واقع، تعلیقی است که در ابتدای داستان پی‌ریزی شده است. شاید نویسنده مخصوصاً خواسته که آن را به این نتیجه برساند. ما در داستان زرافه و نسیه، این موضوع را داریم که آدمی می‌خواهد چیزهای مختلفی داشته باشد. بعد می‌فهمد که همه‌اش بی‌دلیل است و آخرش به جای اول می‌رسد. هم‌چنین، در «خانه ساکت»، به ترجمهٔ خانم گلستان؛ شخصیت داستان چیزهایی را به خانه‌اش می‌برد و بعد می‌فهمد که این‌ها مخل آرامش او هستند و همهٔ آن‌ها را دوباره از دست می‌دهد. هر چند تغییر ایجاد می‌شود، این تغییر در کنش قهرمان‌هایی است که می‌خواهند تکرار و تسلسل را در زندگی نشان دهند.

حجوانی: با توجه به این پرسش‌ها و پاسخ‌ها، اگر آقای کاموس بخواهند این‌ها را تحت عنوان مقاله‌ای پژوهشی ارایه کنند، قطعاً با توجه به صحبت‌های دوستان، کار بسیار شسته و رفته‌ای خواهد شد؛ با توجه به توانایی‌هایی که در ایشان وجود دارد و نمونه‌های متعددی که در این‌جا خواندند. مثلاً بحث خواننده محوری، بسیار مهم است. این که خود بچه‌ها چه می‌گویند. تحقیقات میدانی در این زمینه کم شده است. می‌توانیم تعداد زیادی کتاب در اختیار تعداد زیادی از بچه‌ها در یک جامعهٔ آماری بزرگ، بگذاریم و ببینیم که نظر آن‌ها در مورد آغاز و پایان داستان‌ها چیست.

در واقع، به خود بچه‌ها هم مراجعه کنیم تا این تحقیق کامل شود. این بحث بسیار مهم است و آقای کاموس هم از نقطه بسیار خوبی شروع کردند و امیدواریم که به نقاط بهتری هم برسند.

از لطف تمام دوستان سپاسگزارم.